

## ЏЕЈМС ЏОЈС

### Митска узвишеност тривијалног

Када у једном животу без остатка посвећеном уметности куцне час за завршно свођење рачуна, каткад је и сама природа циља који је уметник преда се постављао довољна за, како је Киш говорио, опкладу на вечност. Недоватна узвишеност надљудских задатака и племенита спремност за вођење унапред изгубљене битке неретко знају да ублаже горчину пораза и разочарања, те да у коначном исходу постану оно по чему се међу великим уметницима препознају они највећи, они који обележавају властиту епоху. На супротној страни су они које разборита спознаја о непремостивости провалије између жеља и могућности води ка удобном и безбедном компромису, у чијем окриљу може настати значајна, али никада и велика уметност. Најређи су, дакако и најдрагоценији, они који стреме високо, а остваре још више - истина, најчешће и уз застрашујуће високу цену. Џејмс Џојс је читавог живота ту цену спремно плаћао, упркос свести о томе да ће, бар за живота, заузврат добити мало, или ништа. Немаштина, болести, номадски живот и много других недаћа које су у бесконачном низу деценијама сатирале физички крхког генија, све то као да је с друге стране непрекидно снажило његов дух и решеност да на путу који је себи одредио истраје до краја. И премда је на крају тунела којим је прошао уместо светлости пронашао нови мрак, тачније тмину

даблинске ноћи, Џојс је светску књижевност задужио управо тиме што је своју трку истрчао до краја - у име многих који су је започели и одустали. Јер, Џојс није, како се често и олако закључује, књижевни револуционар који је без претходника и учитеља бануо ниоткуда, да би извршио један од највећих преврата у историји писане речи. Таква је оцена само делимично тачна, пошто се Џојсово превратништво огледа пре свега у његовој смелости да у истраживању људске психе и преношењу резултата тог истраживања у приповедачку прозу зађе у области које су остале недоступне и његовим најодважнијим претходницима. Традиција психолошког романа, дакле, не почиње с Џејмсом Џојсом - она у Џојсовим делима досеже врхунац који је и данас, више од шест деценија по објављивању његовог последњег романа, остао ненадмашен.

Прича о зачецима те традиције у енглеској књижевности, дакле у многоме и прича о Џојсовим уметничким коренима, почиње средином осамнаестог века. Романима *Тристрам Шенди* (1767) и *Сентиментално путовање кроз Француску и Италију* (1768) Лоренс Стерн је показао да "причање приче", приповедање у роману не мора увек да се одвија на један те исти начин, односно из перспективе свезнајућег приповедача који с неретко нападном супериорношћу манипулише ликовима и догађајима, као неприкосновени законодавац у свету властите имагинације. Променом визуре посматрања, Стерн открива да тај свет има и неке своје унутрашње законе који су, иако суштински битни, остајали изван домашаја спознаје дотадашњих романијера, чак и таквих великана какви су били Дефо, Свифт, или Хенри Филдинг. Стерн, наиме, збивања у роману посматра из перспективе неког од јунака: кратким, субјективним, несавршеним, и наизглед хаотичним опажајима. Тиме се, дакако, укида свака могућност постојања оног

наметљивог приповедачког свезнања, пошто се све у роману подређује једном циљу: уметничком уобличавању и приказивању мисаоних токова онако како се они заиста одигравају у људској свести. А људска свест је, показује Стерн, сама по себи толико узбудљива, противуречна и духовита, да романописцу и није неопходна сложена машинерија често невероватних догађаја да би свој свет учинио занимљивим за читаоца.

Премда је популарност *Сентименталног путовања*, и нарочито *Тристрама Шендија*, показала да су читаоци довољно проницљиви и довољно отворени за такве играрије и авантуре духа, Стернов пионирски подухват дуже од једног века остао је међу књижевним ствараоцима без правог следбеника. Истина, у викторијанској епохи роман је полако освојио статус најпопуларније, потом и најзначајније књижевне врсте, али су водећи романијери тога доба свој успех плаћали понајпре спремношћу да публици понуде оно што се од њих очекивало. Наглашени материјализам епохе, неприкосновен како у филозофији и науци, тако и у свакодневном животу, као и зазирање од било какве могућности указивања на чињеницу да просечни викторијанац није пречисто и безгрешно биће, суочили су писце са прећутном, али строгом забраном сваког иоле смељега залажења у скровитије одаје људске психе. Дикенс и Текери, истина, често нуде привид такве одважности, Џорџ Елиот и Мередит можда одлазе и који корак даље, али судбина Томаса Хардија, који је због те врсте смелости без престанка ратовао с крутим лицемерјем викторијанске етике, да би на крају био приморан да дигне руке од писања романа, показује да су напрслз зидине викторијанске тврђаве и на самом крају деветнаестог века још увек представљале довољно чврст бедем за очување темељних етичких и уметничких принципа епохе.

Када је реч о књижевности, право разбијање окош талог викторијанства морало је, упркос све моћнијим гласовима побуне унутар тог света (споменимо, уз Хардија, и непокорне естетисте окупљене око Оскара Вајлда), бити потпомогнуто и споља, утицајем продора остварених у другим националним књижевностима. Флобер у Француској и Тургеев у Русији међу првима су на убедљив начин показали да роман не мора да буде искључиво прича о томе “како успети у животу”; уместо тога, они су се, у романима као што су *Госпођа Бовари* (1857) или *Очеви и деца* (1862) окренули трагању за најзапретанијим тајнама људског бића. Њихови успеси подстакли су стваралачке напоре још смелијих новатора. Дело једног од њих, Едуарда Дижардена, незаобилазно је у свакој причи о Џојсовим претходницима: Дижарденов роман *Венци су посечени* (1888), премда некохерентно и у целини не превише успело дело, Џојс ће касније спомињати као једно од оних која су на њега извршила највећи утицај. Таленат Едуарда Дижардена можда и није био дорастао његовој полазној замисли, али овом француском писцу свакако припада значајан део заслуга за обнављање “стерновске” унутрашње перспективе - односно, сагледавања читавог света романа искључиво кроз свест једног или више његових јунака. Правим зачетником модерног психолошког романа због тога се сматра први писац који је и у тако смело неконвенционалним уметничким потхватима успео да створи истински вредна дела. Реч је о америчком књижевнику Хенрију Џејмсу. Његова најбоља дела, романи као што је *Портрет једне даме* (1881), или приповести каква је “Окретај завртња” (1898), писана су с пуном свешћу о значају тачке гледишта приповедања за динамику, дух и смисао целине приче. Осим тога, подстакнут теоријама свога брата, чувеног психолога Вилијама Џејмса, који је многострукост, симултаност и

хаотичност мисаоних процеса у људском уму означио термином “ток свести”, Хенри Џејмс је себи дао задатак да својом прозом “ухвати”, рашчлани и обелодани суштину тог процеса. Тако је, захваљујући браћи Џејмс, један од најзначајнијих писаца у прози с почетка двадесетог века назван “романом тока свести”.

Не само због тога што је Енглеску одабрао за своју другу домовину, и своја најбоља дела написао у њеном окриљу, већ и стога што је његово стваралаштво на сасвим природан начин нашло себи места у већ постојећим превирањима на британској књижевној сцени, Хенри Џејмс је своје најоданије и најзначајније следбенике стекао управо међу енглеским писцима. Но, као што је неш то раније Дижарден “погрешно прочитао” (и радикализовао) Флобера, тако су и Џејмсови енглески ученици кренули да се надмећу у томе ко ће доследније и с мање пристајања на компромис надмашити великог учитеља. А управо је компромис, како ће Џојс својим првим романом убедљиво показати, представљао кључ успеха. Џејмсов експеримент ваљало је спојити с постојећом књижевном традицијом, а не служити се њиме, како су то покушавали многи даровити и мање даровити писци с почетка века, за негирање те традиције и потпуни раскид с њом. Парадигматичан пример те врсте представља стваралаштво Дороти Ричардсон. Њен виш етомни роман *Ходочашће* (чији је први наставак објављен 1915. године) право је чудо уметничке доследности и истрајности. То чудо је, међутим, готово немогуће читати, пошто се, пратећи живот своје јунакиње искључиво кроз њену свест, Дороти Ричардсон пречесто губи у безобалном мору безначајних, баналних детаља и запажања, који гуше много тога што је у овом преобимном делу истински вредно. Због таквих исхода новаторских стремљења, у годинама рађања модернизма у енглеској прози још увек

суверено влада уметнички одавно исцрпљена грана викторијанске књижевности, чији водећи представници, Арнолд Бенет, Џон Голсворти и Херберт Џорџ Велс, по речима Вирџиније Вулф, “троше силно умеће и силан труд у настојању да нешто што је тривијално и пролазно представе као аутентично и трајно“ (Woolf, 1933: 193). Експериментални роман, који је, чинило се, већ био почео да прождире властиту децу, све је мање одавао утисак снаге која би могла да учини крај постхумном животу учмале и самозадовољне, ефемерне и јалове поствикторијанске прозе. Ту врсту снаге, која ће израсти на темељима здруживања огромне књижевне ерудиције са арогантном самосвешћу и дрскошћу генија, подариће енглеској књижевности Ирац по имену Џејмс Џојс.

Џејмс Алојзијус Џојс рођен је 2. фебруара 1882. године, у отменом и угледном даблинском предграђу Ратгару. Отац Џон Станислаус Џојс, луцидни и маштовити бонвиван, умео је да буде забаван и привржен родитељ своје десеторо деце, али не и одговоран отац породице. Његов најстарији син Џејмс касније ће га у свом роману *Портрет уметника у младости* описати као човека који је у животу био “студент медицине, веслач, тенор, глумац-аматер, бучни политичар, ситни земљопоседник, ситни предузимач, пијанац, добричина, приповедач, нечији секретар, нешто у некој пецари, сакупљач пореза, банкрот, а тренутно хвалитељ сопствене прошлости” (Џојс, 1984: 254). И док је он трагао за својим правим занимањем и мењајући професије заправо бежао од сваког озбиљнијег рада, породица је незадрживо тонула у беду. Низ понижавајућих селидби постојано је водио Џојсове ка центру Даблина, али на све горе и неугодније адресе.

Даблин ће касније постати и остати средиште Џојсовог литерарног света, до те мере да је писац с правом

истицао да би се ирска престоница, када би којим случајем била уништена, могла изнова изградити онаква каква је била, само на основу његових књига. Мало је Даблинаца у првих двадесетак година свога живота упознало Даблин онако како га је упознао Џејмс Џојс. Не само због честих селидби у различите делове града, већ и због тога што је свака нова селидба водила породицу Џојс у све мање привлачна боравишта, тумараће даблинским улицама за децу Џојсових најчешће је било и пријатније и мање понижавајуће од боравка у кући. А истина је да је Даблин у то време заиста могао да понуди много тога. Древна ирска престоница дичила се историјском традицијом, знаменитим грађевинама, богатим културним и још богатијим друштвеним животом који се одвијао махом по ресторанима и пабовима; била је довољно велика да понуди обиље могућности за даноноћна истраживања различитих аспеката живота, и довољно мала да у себи сачува ону драгоцену, помало провинцијску блискост својих житеља. Даблин је почетком двадесетог века имао око триста хиљада становника, али утисак да се сви Даблинци међусобно познају, или да су на неки начин међусобно повезани, утисак какав повремено стиче читалац Џојсових дела, и није тако далеко од истине. Истовремено, Даблин је иза остатака сјаја из осамнаестог века, када је био на врхунцу лепоте и моћи, све теже прикривао пропадање и немаш тину која је Даблинце терала у алкохолизам, проституцију, криминал. Богат музички живот нудио је један од лепших начина да се макар накратко умакне од нарастајуће беде. Велики број концертних дворана, традиција неговања црквене музике, као и честа спонтана предавања уживању у музици по кућама и пабовима, све је то чинило Даблин вероватно најмузикалнијим градом на свету - отуд толико музике на страницама *Уликса*, али и других Џојсових дела. Уз

такве противуречности, лакше је схватити због чега је Џојс читавог живота Даблин и Даблинце волео и мрзео у исти мах. Гнушао се ускогрудости, необразованости и острашћеног национализма својих суграђана, али је поштовао њихову топлину и једноставност, њихову приврженост граду, која га је и чинила таквим какав је био. У даблинским противуречностима Џојс је видео неисцрпну грађу за своју прозу, али и огроман уметнички изазов: “Ако успем да допрем до срца Даблина, моћи ћу да допрем до срца сваког града на свету” (Ellmann, 1955: 555), говорио је. Универзалност наизглед тако уско даблинске приче о Леополду Блуму сведочи о томе колико је био у праву.

Несклад каквим се одликовао Даблин, Џејмс Џојс је, у малом, поседовао и у властитој породици. Његову мајку Мери Џејн красила је префињена, дубока меланхолија жене која је прекасно схватила да се удала за пијанца и дангубу. Уточиште и утеху због промашеног живота тражила је понајпре у религији, па је тако духовни утицај католичанства, у Ирској ионако веома снажан, у породици Џојс постао још изразитији. Стога је и почетак формалног школовања Џејмса Џојса представљао природан наставак наглашено религиозно обојеног образовања примљеног у раном детињству. Септембра 1888. године Џејмс Џојс је с непуних седам година постао најмлађи ученик језуитске школе Клонгоус Вуд колеџ, стотинак километара удаљене од Даблина. Прерано одвојен од куће, и усамљен међу школским друговима с којима није умео, а изгледа ни хтео да успоставља присније односе, Џојс као да и није имао другог избора до да своју природну даровитост удружи с марљивим радом и постане један од најбољих ученика у колеџу. Непуне три године касније, међутим, био је приморан да напусти школу, пошто се породица нашла на рубу крајњег сиромаштва. Прелазак преко



тог руба свакако није могао да спречи Џон Џојс, који је оно мало сачуваних интелектуалних способности трошио готово искључиво на проналажење оправдања за свој потпуни, све очитији суноврат у алкохолизам. Као једно од најубедљивијих, истицао је пропаст Чарлса Парнела, “некрунисаног краља Ирске”, који ће касније постати готово митски лик Џојсове прозе: уосталом, прво његово објављено дело била је песма под насловом “Зар и ти, Хили”, гневни обрачун с издајницима који су допринели Парнеловом паду.

Није нимало необично то што се један, испоставиће се, раскошни књижевни таленат, први пут јавно огласио управо политичком поезијом. Јер, Џојс није имао среће да свој живот проживи у историјски незанимљивој епохи. Напротив, време у коме је живео, посебно године његове даблинске младости, било је у Ирској време најжешће борбе за стицање независности од енглеске доминације. Имена оних који су стотинак година раније отпочели дугу и предугу последњу етапу те борбе (истински окончане тек 1939. године), почетком двадесетог века већ су имала митску ауру фолклорних хероја, прожету носталгијом за неповратно минулом херојском прошлошћу. Имена Хенрија Гратана, Волфа Тона, Хамилтона Роуана и многих других, заиста су тада била део свакодневних разговора међу Даблинцима. Тако је *Уликс*, у једном од многобројних могућих нивоа читања и интерпретације, и својеврсна историја Ирске, не зато што је Џојс тако желео, већ стога што су Даблинци, Ирци и Ирска почетком двадесетог века, па дакле и 16. јуна 1904. године, заиста *живели историју*. Идеализована у песмама и модерним легендама, та историја је препуна херојских, али и преурањених, лоше планираних, па и самоубилачких потхвата у тражењу некаквог преког пута ка сањаној слободи. У том смислу, прича о Чарлсу Парнелу, која се као зелена нит

провлачи кроз сва Џојсова дела, заиста је парадигматична прича о успону и паду ирских хероја. Један од највећих и најуспешнијих бораца за независност Ирске је, наиме, разоривши туђи брак, уништио и своју политичку каријеру, а убрзо, испоставиће се, и свој живот. Неверна жена капетана О'Шија после само неколико месеци свог другог брака постала је удовица Чарлса Парнела, а прича о Парнелу остала је као туга и опомена међу његовим изневереним и разочараним поштоваоцима. Џон Џојс је био само један од многих који су жал за Парнелом утапали у алкохолу.

Благодарећи последњим остацима породичног угледа и утицаја, као и стицају срећних околности, Џејмс Џојс је ипак добио прилику за даље школовање у институцији чија понуда није вређала његове интелектуалне способности и амбиције. Даблински колеџ Белведере уживао је углед најбоље средње школе у Ирској, па је Џојс као изузетно успешан ученик лако обезбедио себи место на Даблинском универзитету. У време студија Џојс је почео да пише поезију, али и да својим књижевним склоностима и амбицијама даје чвршће утемељење. Чланак "Ибзенова нова драма", објављен у часопису *Фортнајтли ривју* априла 1900. године, исказивао је своје одушевљење младог литератеновооткривеним, великим норвешким драмским писцем, али и пуну свест о томе да ново доба које се управо рађало тражи и нову књижевност, другачију од традиционалне. Писмо које је уреднику часописа послао Ибзен, са изразима захвалности због објављеног чланка и речима хвале упућеним његовом аутору, учврстило је Џојса у уверењу да је на правом путу и подстакло га на још темељније изучавање језика и књижевности. Добрим делом свакако и захваљујући Ибзену, Џојс се, када је реч о културном наслеђу које је желео да угради у властито стваралаштво, међу великанима ирске књи-

жевности свога доба издваја по наглашено европској оријентацији. То, наравно, не значи да се одрицао ирске културне традиције и утицаја оних писаца код којих је та традиција, добрим делом и због потреба које је наметала епоха националног препорода, била у првом плану. Првих година века, Џојс је стекао неколико значајних познанстава и пријатељстава међу водећим ирским писцима. Џорџ Расел, познат и под псеудонимом АЕ, овековечен је у *Уликсу* не само као занимљив лик, већ можда и у знак захвалности због тога што је одиграо улогу ментора који је Џојса увео у круг значајних писаца окупљених под родољубивим патронатом леди Огасте Грегори. Највећи међу њима несумњиво је био Вилијам Батлер Јејтс, чије је име још за његовог живота постало синоним за ирску поезију, не само двадесетог века. У причама о Џојсу често се спомиње анегдота о томе како је приликом првог сусрета с Јејтсом, нимало застрашен његовим ауторитетом и угледом, рекао великом песнику: “Прекасно смо се срели. Већ сте исувише стари да бих могао да утичем на вас.” Била истинита или не, анегдота упућује на непорециву чињеницу да је улазак у круг корифеја ирске литературе Џојсу био потребан само као пролазна етапа, да би што брже могао да их надрасне. Пут којим је он намеравао да крене водио је даље од “зеленог острва”, даље од Британије и Европе, далеко изван граница времена у коме му је било додељено да оциви свој необични живот.

Почетак студија савремених језика - енглеског, француског и италијанског - обележио је такође и почетак Џојсовог постепеног раскида с религијом. Изразита наклоност према свештеничком позиву, у годинама школовања снажена религиозним васпитањем, али и слабљена спознавањем лицемерја свештеника-васпитача, коначно је била угушена у свести младог човека који је своју животну вокацију неопозиво про-

нашао у уметности. “живети, грешити, падати, тријумфовати, из живота изнова стварати живот“ - тако ће у свом првом роману Џојс описати визију света који се тада отварао пред њим, и свог битисања у том свету. Остварење те визије, нимало необично, започео је од онога “грешити”. Прва искуства с даблинским проституткама показала су му да религија и Даблин намећу преуске границе његовим духовно-телесним прохтевима. Први значајан корак ка пробијању тих граница учинио је када је по завршетку студија на даблинском универзитету, новембра 1902. године отишао у Париз. Уместо медицине, која је по свој прилици представљала само добар изговор, Џојс је у Паризу студирао боемију. Период самосатирућег предавања чарима Париза, плаћаног најчешће позајмљеним новцем, прекинуо је 10. априла 1903. године телеграм у коме је писало: “Мајка на самрти, дођи кући, отац.” Мајка је поживела још неколико месеци, довољно дуго да се увери у синовљево непоколебљивост у одбацивању религије. Крунски, за обоје болан доказ, представљало је његово одбијање да се њој за љубав исповеди и прими свету причест, а на крају и да у њеним последњим тренуцима клекне крај ње и помоли се некада заједничком Богу. Због тога ће Џејмса Џојса у животу, а Стивена Дедалуса у роману *Уликс*, дуго и упорно прогањати дух несрећне мајке. Овај први ће, међутим, убрзо пронаћи себи и праву, живу сапутницу која ће га пратити кроз живот: када је реч о номадима какав је био Џојс, овеш тала синтагма “животна сапутница” има и дословно значење. Он ју је пронашао у девојци по имену Нора Барнакл.

Џојсу је требало неколико дана да разбије неповерљивост младе провинцијалке Норе, која је радила као собарица у једном даблинском хотелу; први пут ју је угледао 10. јуна, да би је на први састанак приволео шест дана касније. Тако је 16. јун 1904. године постао

један од најчувенијих датума светске књижевности: јунаци Џојсовог *магнум опуса*, романа *Уликс*, “живе” управо у том дану, шеснаестом јуну 1904. године.

Без новца, без родитељског благослова, не марећи за малограђанску конвенцију брака (венчаће се тек 1931. године у Лондону) и згражање поштовалаца таквих конвенција, који су у вези даровитог младог интелектуалца и неуке собарице видели само пролазну страст, Џојс и Нора су свега неколико месеци након судбоносног првог сусрета, октобра 1904. године, заједно кренули пут Европе. Након неколико месеци проведених у Пули Џојс је, како је првобитно и планирао, добио посао у познатој “Берлицовој” школи страних језика у Трсту. Ту ће, почев од марта 1905, провести наредних десетак година (уз период од неколико месеци живота у Риму); ту ће се родити и његова деца: 1905. године син Ђорђо, а 1907. кћи Луција. Неколико пута је у том периоду, различитим поводима, посетио Ирску, последњи пут заједно с Нором, 1912. године. С почетком Првог светског рата породица Џојс се сели у Цирих, да би се по окончању рата накратко вратила у Трст, а потом, 1920. године, прешла у Париз. Отуда ће их поново покренути рат; но за Џејмса Џојса ће 1941. године већ бити прекасно за ново отпочињање живота у Цириху.

Ваљда је само генијалност, или божја промисао, могла помоћи Џојсу да у Нори на први поглед препозна жену која ће га с беспоговорном оданошћу пратити кроз нимало лак живот, и која ће упркос оскудном образовању, својом урођеном префињеношћу и проницљивошћу суштину његове уметности неретко схватати боље од многих учених читалаца. Нора је остала једини ослонац уметника који је све друге ослонце - породицу, религију, отаџбину - у својој потрази за потпуном слободом одбацио, једини дом бескућника који је изгнанство доживљавао као своју неизбежну умет-

ничку и људску судбину. Свестан да ће све што буде написао бити о Ирској, због Ирске и за Ирску, Џојс је схватио и да мора да напусти домовину уколико заиста жели да својом уметношћу учини нешто за њу. Остати у њој значило би препустити се необузданом, сентименталном национализму, који је представљао можда и највећу препреку на путу ка остварењу ирског сна о слободи и независности. Да би својим сународницима помогао да тај сан остваре, Џојс је најпре морао да освоји властиту слободу. Одлуку да напусти Ирску објасниће у *Портрету уметника у младости* речима: “Нећу служити ономе у шта више не верујем, звало се то мој дом, моја домовина или моја црква (Џојс, 1984: 261).“ Није то, испоставиће се, био егоизам надобудног младог уметника, већ врхунски чин алтруизма: Џејмс Џојс је знао да ће, оствари ли своју мисију служења уметности (која је нужно подразумевала болан растањак са домовином), на најлепши начин подредити све своје моћи циљу служења Ирској и Ирцима, али и читавом људском роду.

Људски род, међутим, ако је судити по односу издавача према младом и самоувереном Ирцу, као да није био спреман да прихвати Џојсове дарове. Одлука да ће живети за уметност очито није подразумевала и то да ће моћи да живи од уметности. До краја 1905. године Џојс је већ имао довршене рукописе збирке песама *Камерна музика*, већине приповедака које ће касније бити објављене у збирци под насловом *Даблинци*, уз добар део рукописа романа под насловом *Јунак Стивен*, из кога ће десетак година касније сажимањем и темељном прерадом настати његово прво романијерско ремек-дело: *Портрет уметника у младости*. Џојсова прилично конвенционална, махом љубавна поезија, некако је и успела да победи равнодушност и незаинтересованост издавача; са гнушањем и згражањем које је иза-

зивала његова проза ићи ће много теже. А Џојс је био рођен за прозног писца, не за песника: због тога збирка песама објављена готово незапажено 1907. године није донела никакав значајнији помак у његовој неколико година раније започетој борби за књижевну афирмацију. Сличну судбину доживеће касније и његова једина драма, дело под насловом *Изгнаници* (1918). То га је учврстило у уверењу да ће само у прозном исказу, схваћеном и обликованом на начин како га нико пре њега није схватио и обликовао, успети да оваплоти своју визију уметности. У почетку, међутим, мало је било оних који су с њим делили то уверење, посебно међу људима који су могли и те како да помогну пишчевим настојањима да свој сан претвори у живот, или да тај сан заувек покопају: првих десетак година Џојсове књижевне каријере обележено је, између осталог, дугим и беспошtedним ратом са издавачима, а потом и са професионалним и самозваним цензорима.

Као датум почетка тог рата могао би бити означен 15. октобар 1905. године. Тада се, наиме, Џојс обратио лондонском издавачу Гранту Ричардсу, понудивши му рукопис приповедака окупљених под насловом *Даблинци*. У почетку сасвим склон да се сложи с пишчевом проценом “да ће људи можда бити вољни да плате за особени дах покварености” који се осећао у тим причама, Ричардс је убрзо устукнуо пред тим дахом. Придружили су му се и словослагачи, с примедбама на рачун вулгарности у појединим причама које је требало припремити за штампу, па су тако отпочели вишегодишњи преговори између смелог писца и обазривог издавача. Ричардс је захтевао “ублажавање” појединих израза који су на различите начине могли да узнемире или повреде осећања читалаца, а Џојс се показао као принципијелан и тврдокоран, тачније тврдоглав аутор. Тако је, на Ричардсов захтев да у једној причи измени

део који се односио на Едварда VII и краљицу Викторију, због тога што је могао бити увредљив за краљевску породицу, писац сугестију спремно прихватио, па је у делу реченице “тај момак је ступио на престо пошто га је његова стара мајка претходно у томе спречавала све док није оседео”, увредљиву синтагму “његова стара мајка” променио у децентно “она матора курветина, његова мајка”. У таквим и сличним надмудривањима протекла је готово читава деценија, па су *Даблинци* објављени тек 1914. године. Имало је то одлагање и својих добрих страна, пошто је Џојс у међувремену додатним радом “избрусио” већину прича и дописао најбољу међу њима, приповетку под насловом “Мртви”, једно од неспорних ремек-дела приповедачке прозе. То, међутим, нипошто не значи да су остале приповетке из збирке у дубокој сенци приче о Габријелу Конроју и његовом мртвом супарнику. Од прве до последње странице, *Даблинци* су опора, жестока проза из које избија задах алкохола и дима, бесмисла и безнађа. Привидна сведеност стила већ тада постаје једна од најдрагоценијих одлика Џојсовог приповедања - управо то је оно што оживљава његове “мале” људе и дарује им значај. У развијенијој, китњастивој нарацији, такви би се јунаци једноставно погубили: њихова ништавност дошла би до изражаја на сасвим погрешан начин, без било какве поенте или додатног смисла. Овако, кроз приче о пијаним чиновницима и остарелим теткама с једне стране добијамо слику хаоса, вулгарности и прљавштине свих врста, а са друге истовремено и слику привидног реда и лицемерне налицканости који су често још стравичнији и гаднији од искеженог лица анархије. Џојс, међутим, није желео, а ни могао да пише другачије. “Када би требало да поново напишем ту књигу,” писао је брату Станислаусу, “сигуран сам да бих оно што ти називаш Светим духом поново пронашао како седи у



мојој мастионици, а перверзног ђавола своје књижевне савести пронашао бих смештеног на грбачи свога пера (Ellman, 1992: 110).”

Нечастиви о коме говори Џојс пронашао је у њему шегрта који ће много пута озбиљно угрозити неприкосновеност свог учитеља. То се могло прилично јасно наслутити те исте, за Џојса изузетно значајне 1914. године, када је у часопису *Egoist*, у наставцима, почело и објављивање романа *Портрет уметника у младости*. *Јунак Стивен* био је одбачен као “ђачка вежба”, а пред читаоцима се појавило дело које је потврдило како Џојсову јединствену даровитост, тако и његову спремност за нова преиспитивања могућности прозног израза. Није то била, како се очекивало, мање или више вешто прикривена аутобиографија, већ роман који је пленио пре свега уметничком снагом и свежином израза. Лик Стивена Дедалуса, истина, јесте делимично аутопортрет младог Џојса, а прича о његовом одрастању јесте у доброј мери заснована на догађајима из пишчевог детињства, дечаштва и младости. Међутим, као и у *Уликсу*, познавање тих подударности нема готово никаквог значаја за разумевање суштине Џојсове уметности. Јер он је, као и сви велики писци, уместо да свет у коме је живео пренесе у своја дела, изградио у њима нови универзум, заснован на координатама оног познатог, али суштински другачији, жив и непоновљив. *Портрет уметника*, чудни и чудесни *Билдунгсроман*, обележио је почетак нове епохе у историји европског романа. “Роман одрастања” у коме писац прати уметничко сазревање свог *алтер ега*, Стивена Дедалуса, кроз процес ослобађања од стега породице, нације и вере, израстао је у Џојсов велики уметнички и животни манифест. Био је то и тренутак правога рађања Џејмса Џојса као једног од највећих иноватора на плану романескне форме. Преврат на плану књижевне тех-

нике Џојс је у овом делу остварио пре свега тиме што је мудро избегао замку експериментисања по сваку цену. “Техника тока свести”, у то време већ помодна новина којом су многи осредњи писци прикривали недостатак талента и идеја, у овом роману није сама себи сврха, већ је на бриљантан начин комбинована са традиционалним приповедачким поступцима. Но свакако највећи и најзначајнији залог за будућност Џојсове уметности представља генијално коришћење изражајних могућности језика. Енглески језик у *Портрету уметника у младости* није пуко средство за преношење или илустровање и декорисање пишчевих идеја и ставова; Џојсов енглески буквално живи и одраста заједно са главним јунаком - од муцавог детињег тепања на почетку до моћне тутњаве фанфара које на крају романа објављују ступање млађаног, тек освешћеног уметника у неизвесну, али неодољиву авантуру живота посвећеног уметности.

Врлине Џојсовог писања, наравно, нису могле остати незапажене. *Даблинци* и *Портрет*, посебно када је 1916. године објављен и у књизи, учинили су своје, тако да је 1920. године, у време пресељења у Париз, Џојс већ био славан писац. Истина, још увек не и претерано читан и популаран, па дакле ни претерано имућан. Похвале су, ласкаве али неисплативе, пристизале углавном из књижевних кругова. Тек 1917. године Џојс је од Харијете Шо Вивер, власнице издавачке куће Егоист прес, почео да добија неку врсту редовног прихода, што му је омогућило да ослобођен уобичајених материјалних недаћа настави рад на четири године раније започетом *Уликсу*. Убрзо су га, међутим, притисле још горе недаће: због све већих проблема с видом, Џојс ће у годинама које су уследиле морати да се подвргне низу не нарочито делотворних операција, док ће његова кћи Луција у исто време почети да показује све очите симптоме шизофреније. Но, те невоље као

да су само појачале Џојсову опсесивну склоност ка трагању за апсолутним, савршеним прозним изразом. И можда се заиста таквом изразу нико није приближио онолико колико је то пошло за руком Џејмсу Џојсу у роману *Уликс*.

*Уликс* је писан седам година: од 1914. до 1921. Објављивање појединачних епизода почело је 1918, а роман је у целини, у облику књиге, први пут објављен у Паризу 1922. године, у издању куће Шекспир и компанија. Први примерак угледао је светлост дана 2. фебруара, на Џојсов рођендан. У тој чињеници одиста је било много симболике, пошто је *Уликс* неопозиво обележио почетак новог Џојсовог живота, оног што изван сфера у којима би на њега могле утицати немаштина, болест и пролазност, траје и данас.

А у часу када се појавио, *Уликс* је био нека врста Џојсовог “мајсторског писма”, роман којим је један већ ионако велики писац успео да и своју наговештену генијалност оваплоти и овековечи у делу које ће обележити и надрасти читаву епоху и остати један од монументалних споменика људском духу, нимало инфериоран у односу на Хомера, од кога је и из кога је Џојс, с карактеристичном нескромношћу генија, кренуо у своју одисејаду. Езри Паунду и Томасу Стернсу Елиоту, који су од самих почетака наслућивали Џојсове величанствене домете, придружили су се након *Уликса* многи нови, одушевљени и задивљени читаоци. Било је, дакако, и оних пренеражених, застрашених и саблажњених, али је за све негативне оцене изречене о *Уликсу* карактеристично то да су уместо на књижевним, засноване на сумњивим етичким аргументима, односно на згражању над пишчевом беспримерном слободом у осветљавању свих аспеката људског живота, посебно над његовим настојањима да покаже да људско тело, са свим разноликим функцијама које обавља, није

неш то чега би се требало стидети. Та слобода заиста јесте таква да на тренутке може да запрепасти и данаш њег читаоца, свиклог и на много горе демистификације табуа но што је призор романескног јунака који седећи на клозетској дасци прелистава новине. Ипак, и на срећу, неупоредиво је више било оних који су у *Уликсу* препознали неопозиву потврду Џојсове пуне стваралачке зрелости и најаву нових епохалних остварења. Није стога нимало чудно то што су многи његови поштоваоци били разочарани Џојсовом одлуком да сву своју креативну енергију посвети писању, испоставило се седамнаест година дугом, дела под насловом *Финеганово бдење*. Тек ће време које долази показати да ли је та огромна жртва уродила достојним плодовима. Јер Џојс је, по свој прилици с правом, закључио да је у *Портрету* и *Уликсу* рекао својим савременицима све што је имао да им каже. Стога се у *Финегановом бдењу*, монументалном књижевном експерименту, обратио неким будућим читаоцима, истичући још током писања да ће то дело бити на прави начин схваћено можда тек кроз сто година.

Пошто је у *Уликсу* исцрпео све могућности “технике тока свести”, Џојс је *Финегановим бдењем* кренуо у експеримент који би се могао назвати истраживањем “тока подсвести”. Даблински дан и ноћ из *Уликса*, као временски оквир романа, сменило је овде даблинско глуво доба ноћи. Кроз снове и сомнамбулна размишљања господина Ирвикера, у виртуозном балансирању по танкој линији између јаве и сна, као водени жиг који у ово анархично дело уноси толико потребно јединство, пробијају се фундаменталне опсесије његове подсвести. По Џојсу, несумњиво, тамном страном човекове свести господари нагон; лајтмотив хаотичног путовања кроз свест господина Ирвикера представља његов вишесмислен, нагонски однос према

жени и кћери. Читање овог романа заправо је одгонетање: неологизми, разбијена синтакса, фрагментарност и пребогата асоцијативност чине *Финеганово бдење* делом које за просечног читаоца представља несавладив лавиринт. Књига се завршава недовршеном реченицом - наизглед недовршеном, пошто њен завршетак проналазимо у првој реченици романа. Тиме *Финеганово бдење* описује пун круг, као дело које се улива само у себе. Без правог почетка, али и без краја, то дело још увек чека своје праве читаоце.

“Пун круг” *Финегановог бдења* најавио је заокружење читавог Џојсовог опуса, а нажалост, показало се, и његовог животног пута. Због све озбиљније нарушеног здравља - постао је готово потпуно слеп - а можда и због свести о томе да је све своје снаге готово две деценије поклањао делу у коме је препознао споменик свог величанственог пораза, делу чији прави учинак неће моћи да провере ни његови потомци, Џојс убрзо по објављивању *Финегановог бдења*, 1939. године, престaje да пише. Растанак са оним што је за њега представљало основни смисао живљења био је почетак краја. Пред њим је била још само коначна егзекуција, а Џојс је последње две године живота, уз обилату помоћ алкохола, проживео као да је био решен да убрза њен долазак. Тринаестог јануара 1941. године, главни град Швајцарске постао је последња станица на готово четири деценије дугом путовању Дедалусовог, али и Одисејевог двојника, који је свуда по свету носио са собом дах и дух Даблина, на непцима укус “гинисовог” пива, а у ушима крике галебова над мутним водама Лифија.

\* \* \*

“Видиш ли оног човека који је управо одскочио у страну да га не би прегазио трамвај?” - упитао је Џејмс Џојс свога брата Станислауса. “Замисли, да га је пре-

газио, колико би одједном све што је тај човек учинио постало значајно. Не за полицијског инспектора, већ за сваког ко га је познавао. А тек његове мисли, за сваког ко би могао да их сазна. То је та моја идеја о значају тривијалних ствари коју бих желео да пренесем двома или трима убогим душама које ће на крају можда и прочитати оно што напишем (Ellmann, 1955: 169).” Према дневнику Станислауса Џојса, пишчева изјава о “значају тривијалних ствари” потиче из 1904. године. Непознати човек који се склонио пред захукталом трамвајем добиће десетак година касније и своје име: зваће се Леополд Блум и постаће главни јунак Џојсовог епохалног трактата о значају тривијалних догађаја, објављеног под насловом *Уликс*. Тај наслов, заправо латинска верзија имена Одисеј, непосредно упућује читаоца на велики Хомеров еп. Такав правац размишљања у тумачењу *Уликса*, дакако, није погрешан, али није ни сам по себи довољан да осветли суштину Џојсовог ремек-дела. Јер, посматрати *Уликса*, како се још увек најчешће чини, искључиво или превасходно као пародију хомеровског мита која циничном деградацијом свих негдањих вредности слуги “пропаст Запада” значи видети само део, и то можда мање значајан, онога што овај роман заиста јесте. У мноштво различитих могућности читања и интерпретација које нам Џојсов роман нуди, крију се и неке знатно ведрине истине о свету у коме живимо и о нашим животима у њему.

Утицај и значај *Одисеје* прецењени су и када је реч о структури Џојсовог дела. Наиме, импресивна архитектура *Уликса* није, како се често мисли, настала на темељима пишчеве разметљиве жеље да кроз паралелу са Хомеровом *Одисејом* демонстрира не само своје познавање светске књижевне баштине, већ и супериорност у грађењу структуре властитог романа према унапред задатом, веома сложенем моделу. Да је тако, тех-

ничка бравурозност би однела превагу над искреним надахнућем, а *Уликс* би постао тек једно од небројених бриљантно написаних дела којима недостаје оно што се, патетично али најближе истини, назива “душом”. А душа Хомеровог јунака прву је искру своје касније неочекиване, али бесмртне инкарнације, упалила у свести дванаестогодишњег школарца Џејмса Џојса, чија је фасцинираност Одисејом зачета након читања *Одисејевих пустоловина* (1808) из пера Чарлса Лема, романтичарске адаптације прилагођене младим читаоцима и духу деветнаестог века. Можда је баш та савременост Лемовог Одисеја указала Џојсу на свевременост овог јунака, а можда је свест о томе наступила знатно касније: тек, неколико година после првог сусрета с Лемовим читањем Хомера, Џојс у колеџу, у есеју под насловом “Мој омиљени јунак” пише о Одисеју, да би септембра 1906. године, у писму упућеном брату Станислаусу, први пут споменуо име “Уликс” као наслов и идеју за једну од прича у тада још увек недовршеним *Даблинцима*. Аутентична, искрена и дуготрајна опчињеност ликом великог пустолова претходила је, дакле, жељи да се та фасцинација уметнички артикулише. Форма је потом спонтано и природно израсла из идеје, а *Уликс* је, уместо да постане један од *Даблинаца*, окупио у себи све Даблинце и изградио Даблин који ће остати вечан колико и Хомерова Троја. Много спомињана “хомеровска паралела”, повод небројених велечучених и често велелепно промашених интерпретација *Уликса*, била је, дакле, средство, нипошто циљ.

Истина, према почетној пишчевој идеји о овом роману, паралела са Хомеровом *Одисејом* требало је да одигра много значајнију улогу. Џојс је, међутим, веровао да “много тога доброг наиђе у самом процесу писања”, и да није добро унапред стварати сасвим чврст и прецизан план. Тако је реинтерпретација мита

о Одисеју постепено постала и химна животу тако званог “малог човека”, а роман је, и поред тога што се захваљујући фанатичном и филигранском Џојсовом раду на дотеривању рукописа опасно примакао граници савршенства о каквом је писац сањао, ипак сачувао у себи узбудљиву спонтаност дела насталог према неким само њему својственим правилима и законима, па стога и дела које се отима сваком покушају класификације према унапред утврђеним моделима.

Нимало безначајна паралела с Хомеровим епом, дакле, постоји, али се с данашње тачке гледиш та све више чини да је много мање штетно занемарити је, него учитавати у њу превише. Такво окивање једним интерпретативним оквиром, ма како се *Одисеја* у овом случају чинила савршено подесном за савладавање сложеног романа какав је *Уликс*, најчешће се завршава несвесним насиљем над Џојсовим делом, трапавим сабијањем *Уликса* у Прокрустову постељу, уз непрекидно проналажење скривених значења, која се у таквим тумачењима множе и бујају до те мере да на крају задовољном тумачу, сред мора ингениозно растумачених класичних и иних алузија остаје само једно питање на које не уме да одговори: ко то беше Леополд Блум? То је већ с првим реакцијама на појединачна поглавља објављена у часописима схватио и Џејмс Џојс, па је најпре уклонио наслове поглавља који кореспондирају с епизодама Хомерове *Одисеје*, а потом и одустао од намере да, по узору на структуру *Одисеје*, напише двадесет четири поглавља. желео је да на време упозори читаоце на то да његов роман није тек луцидно написана стилска вежба на класичне теме, већ нешто много веће и значајније од тога.

Поврх свега, Џејмс Џојс је одувек схватао лик Одисеја на сасвим посебан начин. По сведочењу Олдоса Хакслија, Џојс је истицао исправност “средњовековне



етимологије” имена Одисеј, према којој оно представља комбинацију грчких речи *Outis* (“нико”) и *Zeus* (“бог”) (Ellmann, 1955: 172). Ова етимологија, дакако, једна је од карактеристичних Џојсових учених измишљотина (касније називаних и “блумизмима”, због сличне склоности главног јунака *Уликса*), али и као таква, помаже нам да потпуније разумемо како је то Џојс видео свог Одисеја, Леополда Блума. Он је нико и ништа, неважни и каткад непријатно снисходљиви аквизитер огласа, али је, ма како парадоксално то звучало у први мах, истовремено и бог. Блум је бог и творац властитог света који, покретан подстицајима из оног спољашњег, пулсира и живи кроз његове бескрајне, махом неизговорене монологе. У почетку беше реч, и реч је, моћна и неуниш тива, темељ свих других микрокосмоса који творе јединствени универзум под насловом *Уликс*. Они којима је измицала суштина тог универзума пребацивали су Џојсу да он и не ствара нови, већ једноставно до најситнијих детаља подражава и “преписује” постојећи свет. Но управо је инсистирањем на тој привидној објективности и истинској минуциозности у бележењу најситнијих појединости Џојс показао да не постоји нешто што би се могло назвати објективном стварношћу, те да различитих виђења наоко истих “објективних” појава има онолико колико и људи и да свако, попут Леополда Блума, од расположивих чињеница гради мозаик властитог света. На темељима херојске митске прошлости, Џојс је створио мит о нејуначком савременом свету; на темељима натуралистички сирово сачињене слике стварности, створио је апотеозу моћи људске имагинације. Због тога, између осталог, Стивен Дедалус у својој блиставој тиради о Шекспиру истиче да се уметник и његово дело не могу раздвајати, да су једно. Због тога, исто тако, има истине у запажању да је Џојс читавог живота писао једну

књигу, и то књигу о себи самом. Али и о Моли Блум, Габријелу Конроју, велечасном Џону Конмију и о сваком читаоцу који ће у тој једној књизи, једној причи, умети да препозна властити живот и од ње створи властити свет.

Стварајући свој свет, Џојс претвара Даблин у митски град на сасвим особен начин, пре свега тиме што и не помишља да му подари вештачку и крхку ауру нестварног, ону езотеричну и ванвременску димензију која би боје, звуке, мирисе и ритам једног града преобликовала у књижевну творевину у којој арогантна загладаност у вечност замагљује и гуши ону тако драгоцену аутентичност тренутка. Џојс, насупротив томе, зна да управо преко те аутентичности тренутка води можда најпоузданији пут ка вечности. Јер, у животу сваког појединца најмоћнији су и најделотворнији управо митови изграђени на темељима онога што се некада давно (или до пре неколико тренутака) сматрало непорецивом стварношћу. Због тога Џојс са скрупулозношћу историчара и педантеријом шизофреника реконструира свој Даблин из 1904. године: улице, продавнице, пабове, људе који, док их се десетак година касније у Трсту и Цириху присећа, за њега и постоје искључиво као мит који припада једном другом свету и другом времену. А Џојсова носталгија довољно је иронична и опора да би спречила да та слика постане тек патетична инкарнација боље и лепше прошлости. Даље, таквим поспутком прецизног именовања градске топонимије, затим људи који се с циљем или без њега крећу даблинским улицама и трговима, као и наизглед најбезначајнијих поступака тих људи, Џојс указује и на то колико је сваки дан, сваки тренутак људског живота заправо читав један живот у малом, колико судбоносних тренутака неопажено мине мимо нас и колико је сваки, и наизглед најбезначајнији људски живот јединствен и

непоновљив. Блум и Стивен мимоилазе се око четири сата поподне на степеницама библиотеке потпуно несвесни онога што ће десетак сати касније почети да схватају: чињенице колико су блиски и потребни један другом. Многе друге судбине преплићу се и укрштају на сличан начин шеснаестог јуна 1904. године у људском мравињаку названом Даблин, а велики број тих прича читалац треба да доврши сам. Многе од њих ће, баш као и у животу, остати недовршене.

Усплахиреност Даблинаца који су по објављивању *Уликса* панично превртали странице књиге да би открили јесу ли се и сами нашли у њој, и ако јесу, шта је од њихових портрета направио несташни, каткад немилосрдно цинични син Џона Џојса, била је заправо потпуно бесмислена. Јер, нико од њих није се нашао у *Уликсу*, пошто се уметност бави преобликовањем стварности чак и онда када се - као код Џојса - чини да је сасвим дословно преноси. Опет, с друге стране, свако је - јер велика уметност је и универзална - пронашао себе у вреви и доколици, крицима и шапутањима, радостима и тугама једног сасвим обичног даблинског летњег дана. А за ту врсту препознавања, што ће с лакоћом схватити и данашњи читалац, није се морало и не мора се бити Даблинац - сасвим је довољно осетити ритам њиховог постојања. Није ту реч о пуклом феномену поистовећења с Леополдом Блумом или било којим другим јунаком романа; реч је о хватању ритма дамара живота којима пулсира овај роман. *Уликс* није ни мит ни историја; *Уликс* је живот.

*Уликс* је исто тако и мит, и то нови мит. А пре стварања новог мита, ваља разградити онај стари. Тако ослањањем на Хомера, Џојс заиста спроводи својеврсно "разарање мита". Јер, Џојсов Одисеј, Леополд Блум, далеко је од Хомеровог јунака исто онолико колико су даблинске загушљиве крчме и јавне куће далеко од

узвишеног хеленског света. Свака од Блумових сасвим тривијалних догодовштина има свој пандан у некој од величанствених Одисејевих авантура, и тиме Џојс на ванредно упечатљив начин показује у шта је мит претворен у савременом свету. Нема више хероја, нема више подвига који померају границе човекових способности и досега његовог сазнања. Занос и узвишеност заврш авају у постељи у којој Моли Блум размишља о својим љубавницима - бившим и, можда, будућим. Међутим, ругајући се старој, Џојс истовремено ствара нову митологију, ону која израста из привидне тривијалности свакодневице. Живот јесте обесмишљен и банализован до одвратности, но то не значи да није вредан живљења. Напротив, управо чињеница да је живот готово сасвим обезвређен чини трагање за ретким оазама лепоте, задовољства и радости још узбудљивијим. Тако, можда и помало парадоксално, троје наизглед неостварених и незадовољних јунака, свако на свој начин, афирмишу живот: Стивен доследним естетистичким настојањима да га оплемени уметношћу и лепотом; Блум непрекидним алтруистичким размишљањима о томе како свакодневно битисање учинити бољим, лепшим и лакшим за читаво човечанство; и коначно Моли, једноставним препуштањем задовољствима која јој живот нуди. Тако уметничка креативност, практични ум и хедонистичка жудња творе златни троугао Џојсове апотеозе живота.

Та апотеоза живота истовремено је, дакако, и апотеоза уметности. Јер, у наизглед баналном свету додељеном јунацима романа *Уликс*, естетски анархиста Стивен Дедалус није једини који тражи места за себе и своју уметност. Заправо, свако од троје главних јунака поседује и своју особену, нимало занемарљиву уметничку црту. Блумова се испољава кроз дирљиво, на тренутке и патетично, стремљење ка вишим стварима које обично не разуме у потпуности, али схвата да су Вагне-

рове опере, елизабетинска књижевност и класична филозофија, поред осталог, део једног живота који ће њему трајно остати ускраћен. Стивенов доживљај уметности езотерична је апстракција која, у вечитом рату са самом собом, нема ни времена ни снаге да Стивену пружи ону врсту уточишта која му је толико неопходна: заштиту од васколике баналности света у коме је приморан да живи. Због тога раскошна реторика којом без престанка покушава да око себе подигне кинески зид одбране од свега што је тривијално и вулгарно, тако често подсећа на кулисе Потемкинових села. Коначно, Молина уметничка црта нешто је што она поседује без икакве властите заслуге или кривице: природна музичка обдареност као повремено исплатив, а занимљив декоративни додатак њеној не одвећ префињеној привлачности.

Џојсова приповедачка виртуозност, међутим, много је више од декоративног додатка. Штавише, чини се да је понајпре захваљујући непоновљиво оригиналном приповедачком поступку - који је било знатно лакше замислити, него спровести га у дело - Џојс успео да своје ликове оживи као мало који писац пре или после њега. Нарочито се то, у тријумвирату главних јунака, односи на Леополда Блума. Јер, Стивен је са својом склоношћу ка апстрактном размишљању и теоријском промишљању чак и најконкретнијих ствари и најпрактичнијих аспеката живота, нужно морао и сам постати некако езотеричан, нематеријалан - као дух Хамлетовог оца, о коме тако често говори, или, зашто не, као дух мајке Стивена Дедалуса која походи непокорног сина. Моли Блум, опет, упознајемо највећим делом посредно, кроз размишљања и реминисценције њеног супруга Леополда, а њен завршни монолог, ухваћен у пределима између полусвести и подсвести, јесте величанствен портрет једне даме, али и портрет насликан

неком врстом “сфумато” технике, која се луцидно поиграва с перцептивним и интелектуалним способностима читаоца. Леополд Блум, међутим, постоји исто онолико колико и Дон Кихот, или Ана Карењина, или било које друго непролазно сведочанство чудесних алхемичарских моћи велике литературе. Можда и као најцеловитије сведочанство те врсте. Јер, Џојс не води читаоца, већ при првом сусрету, заједно с Блумом у тоалет зато да би га запрепастио и саблазнио, већ да би *in medias res* (како и налажу правила епа, макар и модерног) започео грађење портрета јунака који пред читаоцем неће имати никаквих тајни. Таква беспош тедна отвореност јесте Џојсу доносила бескрајне неприлике са високоморалним критичарима, али је истовремено, удружена с генијалном даровитошћу и језуитски бескомпромисном свешћу о смислу и мисији књижевног стварања, најједноставније речено, удахнула живот Леополду Блуму. Због тога се и у делима најпроницљивијих и најауторитативнијих тумача књижевности, оних који би свакако морали знати разлику између књижевног лика и стварне личности, у разматрањима Блумовог лика често осећа неуобичајена нота присности, као да је реч о књижевном портрету некога кога и иначе добро познајемо. Такав став је, дакако, још израженији у редовима армије посвећеника Џојсове литературе, који сваког шеснаестог јуна за доручак једу свињске бубреге и у џеп стављају по један сиров кромпир, оних због којих даблински апотекари држе неисцрпне количине сапуна с аромом лимуна, оне марке коју је 16. јуна 1904. године, око десет сати ујутро, купио Леополд Блум.

Ко је, дакле, Леополд Блум, један од “најстварнијих” фиктивних ликова светске књижевности? Син Елене Хигинс, жене ирско-мађарског порекла, и мађарског Јеврејина Рудолфа Вирага (*virag* на мађарском значи

“цвет”; *bloom* је на енглеском “пупољак”), који је променивши веру и име постао Блум, рођен је 1866. године у Даблину. Осмог октобра 1888. године венчао се с Марион, кћерком мајора Брајана Твидија. Њихова кћер Мили родила се петнаестог јуна 1899, а син Руди, рођен пет година касније, поживео је свега једанаест дана. У време када се одиграва радња романа, Блуму је тридесет осам година, ради као рекламни агент за оглашавање у новинама, има жену која га вара, кћер коју је послао да учи фотографски занат у другом граду и нејасну тугу за сином који се прекратко задржао на овом свету.

То су чињенице. У њима је тешко, на први поглед, пронаћи макар један разлог за Блумову, како би то париски ђак Стивен Дедалус рекао, *joie de vivre*. Много је лакше набројати његове поразе: невољени супруг и неуспешни отац, безначајни рекламни агент који своју скромну зараду прибавља често понижавајућим додворавањем, уљез кога Ирци никада неће до краја прихватити. Јер, поврх свега ш то његов живот чини запетљанијим но што би требало да буде, Блум је и Јеврејин у Даблину, и то, бар према слици коју нуди Џојсов роман, прилично антисемитски расположеном Даблину. А нико, историја је то много пута показала, не уме да тлачи као онај ко је био, или јесте тлачен. Под вишевековном доминацијом Енглеске, Ирци свој гнев и огорчење вечитих грађана другог реда нису могли у потпуности да искале у честим устанцима против енглеске власти - један део морао је наћи одушка и кроз расизам, прецизније антисемитизам. И премда често успе да на време затвори очи пред том особином оних које сматра својим сународницима, Блум ипак осећа да им не припада и да им никада неће припадати у потпуности, баш као што никада неће припадати ни својој жени или кћери, или мртвом сину, осећа - болно и неопозиво - да сваки човек *јесте* острво.

Упркос свему томе, Блум се радује животу. Корени те радости крију се у два његова особинама: уз неутаживу детињу радозналост, способност чуђења свему и свакоме, његов је лик оплемењен и невином, безинтересном љубављу, или макар наклоношћу и разумевањем за све што постоји и живи: од поморанџи на далеким плантажама, преко облапорних даблинских галебова и паса луталица, до Пламеног Бојлана, импресарија и љубавника његове супруге Моли. То су две силе које Блума, рођеног губитника, чине неуништивим, супериорним у односу на многе, рекло би се “оствареније” и срећније јунаке; те су особине извор снаге тог Одисеја модерног доба, хероја једног света који хероје не признаје све док их (као Чарлса Парнела и многе друге) не види у блату, а тада је већ сувише касно за призивање исцелитељских моћи митова и легенди. Новом времену потребни су из часа у час и нови митови: на вечност сме да се опклади само антихерој антимиита, отелотворен у јунацима какви су Јозеф К, Ханс Касторп, Леополд Блум.

Чиме је, дакле, и како, Џојс оживео Леополда Блума? У складу са својом решеношћу да у сваком новом делу оде неколико великих корака даље у односу на претходно, Џојс у *Уликсу* на плану форме и стила казивања у неку руку довршава посао започет у *Портрету уметника у младости*. У *Портрету*, подсетимо, одрастање јунака пропраћено је “одрастањем”, сазревањем језичког исказа који прати његов развој, па тако и читалац одраста заједно са Стивенем Дедалусом. У *Уликсу* је пред читаоцем још тежи задатак, али и достојна награда. Управо нам, наиме, разноликост стилова и њихове непредвидљиве варијације у сваком поглављу омогућавају да у Џојсовој *Одисеји* и сами путујемо с њим; путујемо посредством различитих свести, кроз различите визури посматрања, сазнајући



при том колико је свет - макар он био смештен у један град, једну улицу, једну крчму, једну постељу - чудесно разнолик и променљив.

Различите свести кроз које у *Уликсу* посматрамо свет, природно, своје утиске о том свету уобличавају на различите начине: понекад искрено или пародично распевано и глагољиво, понекад кроз шкрте, елиптичне и наизглед недовољно јасне делове исказа. Но та се привидна шкртост и недореченост Џојсове “технике тока свести” пажљивијим читањем претвара у неслућено богатство алузија, идеја и мотива, разгранатих у безброј различитих праваца. Уз то, као што је свет јунака романа створен и дефинисан искључиво језичким средствима, тако су и они сами одређени својим вербално уобличеним исказима и размишљањима. Монолог Моли Блум, у складу са Џојсовом представом о томе како функционише женски ум, тече као бујица, без знакова интерпункције и без предаха између реченица, али са чврстом и јасном унутрашњом логиком, не увек приметном на први поглед; Блумов унутрашњи монолог је скоковит, испрекидан, искричав, склон неочекиваним променама праваца размишљања; Стивенов је на сличан начин немиран и несталан, али обележен вербалном пиротехником која указује на његову опчињеност језиком као средством уметничког изражавања. Можда никада ни пре ни после Џојса идеја о раздвајању форме и суштине књижевног дела није била убедљивије обесмишљена; у *Финегановом бдењу*, та ће неодвојивост језичког исказа и онога што се њиме изражава бити доведена до помало застрашујућег пароксизма, али су у *Уликсу* форма и суштина сливене у једно на одиста очаравајући начин.

Формална указивања на “хомеровску паралелу”, као што су наслови поглавља, Џојс је, дакле, током рада на роману постепено уклањао због тога што није желео

да своје пребогато и на много начина провокативно дело укалупи у један једини оквир за тумачење. Тачније, било му је стало да подстакне што више различитих, па и опречних виђења и реакција. Успех који је у томе постигао надмаш ио је и његова, никад претерано скромна очекивања. Реаговања су се кретала у распону од гнушања и згражања, до истицања да је реч о делу које ће изменити не само садашњост и будућност, већ, на свој начин, и поглед на прошлост васколике књижевности, тиме што ће нас приморати да све оно за шта смо веровали да нам је тако добро познато - од Хомера, преко Шекспира, до Хенрија Џејмса - почнемо да сагледавамо на нов начин. Тако је Вирџинија Вулф, чим ју је прошао први налет одушевљења Џојсовом приповедачком виртуозношћу, закључила да је књига “простачка”, да је “дело самоуког радника”, односно (а истовремено) “гадљивог студента који цеди своје бубуљице”, док је Едмунд Гос, зажаливш и због помоћи коју је пружао Џојсу током рада на *Уликсу*, записао да аутор тог романа “није недаровит, али да свој таленат протитуише на највулгарнији начин”, те да је он “нека врста Маркиза де Сада, с тим што не пише тако добро.” Било је, дакако, и оних који су похитали да истакну како су они све оно што је Џојсу обезбедило углед великог новатора и превратника, већ остварили и пре њега. Тако је Гертруда Стајн поставила питање “ко је био први, Гертруда Стајн или Џејмс Џојс?”, и уз подсећање на чињеницу да је њена прва велика књига (ко данас зна за роман *Три живота* ?) објављена 1908. године, “знатно пре Џојса”, истицала да је Џојсов утицај “локалног карактера” и да је “његово време прошло”. У Француској, Пол Клодел је непромишљено послао Џојсу натраг потписани примерак књиге, а Андре Жид је закључио да је реч о “лажном ремек-делу”. У пишневој домовини, Џорџ Мур је тврдио да је Џојс “нешто као исцрпљени Зола”, док

се Јејтсов први коментар свео на песнички језгровиту оцену: “Суманута књига!” Таквом је књигом, наравно, била збуњена и званична књижевна критика, која је у почетку ћутала толико дуго да је Џојс помислио да је у питању некаква завера. Када су се коначно појавили први прикази, критичарски консензус већ је у великој мери био успостављен: *Уликс* је генијално дело чија је сврсисходност озбиљно доведена у питање пишчевом смелошћу и отвореношћу, које су многи без околишања проглашавали за бесрамну вулгарност. Џон Мидлтон Мари, један од водећих критичара, покушао је да побије такве оптужбе тврдњом да писац *Уликса* није вулгаран, већ психички неуравнотежен, те да је *Уликс* “огромно, горостасно самораздируће дело које је од себе откинуо један напола поремећени геније, дело обележено инхибицијама и ограничењима.” Једино је Т. С. Елиот потврдио проницљивост и ауторитет водећег критичара епохе, истакавши да “манипулисање непрекинутом паралелом између савремености и давне прошлости има значај научног открића” (Ellmann, 1955: 540-546) и да је писац *Уликса* досегао висине са којих се не види о чему би, и како, могао да напише још једну књигу. И данас се у разматрањима појединих аспеката, па и целине *Уликса*, могу чути дисонатни тонови, што је само доказ више да та књига није доживела тужну судбину да постане “света крава” светске литературе, дело чија подразумевана величина и значај укидају сваку жељу или потребу за новим читањима. *Уликс* је велики роман и због тога што без престанка подстиче на нова читања и нова преиспитивања.

Нема никакве сумње да је Џојс, и то понајвише захваљујући *Улику*, један од неколико најутицајнијих писаца овога века. У последњих педесетак година, Џојсова достигнућа на плану приповедне прозе постала су за многе писце нека врста граничног подручја прозе

ног казивања, далеки циљ коме треба тежити у испитивању граница властитих моћи. Недоумице се, међутим, јављају онда када треба указати на конкретне правце и облике многоструких Џојсових утицаја, пошто се они, управо због своје разноликости, ретко опажају лако и на први поглед. Дубина и слојевитост Џојсове прозе, као и непрегледно обиље у њој коришћених књижевних стилова и приповедачких поступака, претварају Џојсов по броју страница и не тако велики опус у колосалну грађевину коју је немогуће обухватити једним погледом. У њеним небројеним одајама и лавиринтима крију се не само неисцрпна, него и с временом све богастија изворишта надахнућа и подстицаја за ствараоце, изучаваоце и читаоце. Почев од Вирџиније Вулф, која је упркос згражању над примитивношћу и простотом *Уликса*, свој можда најбољи роман, дело под насловом *Госпођа Даловеј* (1925), написала након врло пажљивог изучавања хронолошке структуре Џојсове скаредне књиге, преко Фокнеровог истраживања понора људске свести у роману *Бука и бес* (1929) и Набоковљевог отвореног помињања узора у поигравању с “џојсовским” поступком синхронизације у *Бледој ватри* (1962), па до најзначајнијих писаца осамдесетих и деведесетих година двадесетог века, мали је број оних који Џејмса Џојса неће споменути као великог, незаобилазног учитеља. Што се професионалних тумача књижевности тиче, показала се сасвим тачном, можда и преко очекивања, Џојсова изјава да је у *Уликсу* оставио “толико тајни и загонетака да ће професори вековима моћи да се занимају расправљањем о томе шта сам то хтео да кажем, а то је једини начин да човек себи обезбеди бесмртност”. Џојсова бесмртност сасвим је неспорна, али је неспорно и то да због фаме о неразумљивости и претераној захтевности *Уликса* многи читаоци и дан-данас стојерном делу Џојсовог опуса присту-

пају или бојажљиво или с извесном подозривошћу, као књизи која је и написана за професоре и књижевнике, и која као таква “обичном” читаоцу може донети само фрустрације. Тиме се овом роману чини велика неправда; јер, *Уликс* је, поред осталог, и једна од најзабавнијих књига икад написаних, пребогато уметничко дело у коме ће сваки читалац који му приступи без предрасуда пронаћи све оно од чега је по правилу саздана истинска уметност: смех и сузе, љубав и смрт, живот.

Зоран Пауновић

### Литература

- Ellmann, Richard, *James Joyce*, Oxford: Oxford University Press, 1955. Print.
- Ellmann, Richard, *Selected Letters of James Joyce*, London: Faber and Faber, 1992. Print.
- Džojš, Džejms, *Portret umetnika u mladosti* (preveo Petar Ćurčija), Beograd: Rad, 1984. Štampano.
- Woolf, Virginia, “Modern Fiction”, *The Common Reader*, London: Hogarth Press, 1933. Print.